

La circunstancia social en el arte

Escribe: LUIS VIDALES

— VI —

LA FISONOMIA PLURISOCIAL EN EL ARTE ROMANO

SEGUNDA Y ULTIMA PARTE

La consabida comprobación histórica de que el pueblo conquistador acaba por dejarse conquistar del vencido, tiene cabal cumplimiento entre la solemne Roma imperial y la ya tímida Grecia. Esta alegoría en grande del amor entre sexos, que haría las delicias de un sicoanalista freudiano si la doctrina del vienés no estuviese hoy revaluada en los medios científicos, intenta tomar vida en el escenario político, cuando ya la civilización y la cultura griegas se habían adentrado con cierta hondura en la sociedad del Tíber, un tanto ruda y otro tanto práctica, cuyo símbolo sociológico era el pedestre cuadrado. Fue entonces, precisamente, cuando Tiberio Graco, elegido tribuno en 133 antes de Cristo, intentó implantar en Roma nada menos que la democracia helena. Y ya dijimos cuanto de ello se derivó.

En la esfera plástica Grecia conquista a Roma, su conquistadora, con las galanuras del arte helenístico, es decir, aquel del desenlace griego, chisporroteante de signos de disociación, y no del sublime y unitario de la época heroica. En otras palabras, Roma toma de Grecia el arte que le conviene a su cadencia social. Y otro tanto hace con los artes de oriente que se encuentran dentro de la órbita de su sojuzgamiento. Y es lo cierto que tomando de una y otra fuente, el arte romano no hace más que reproducir la dispersión de la propia armadura social en que se asienta. Porque en esta “hechura de lazos flojos” acaso el mayor tropiezo consista en que los romanos no intentaron nunca nada en filosofía (aunque tuvieron filósofos): prefirieron atenerse a los griegos, y es sabido que la interpretación trascendente del universo, en tanto que superestructura, precede a las artes y las letras.

* * *

En los órdenes arquitectónicos (se les cita en primer término porque siempre fue esta la expresión plástica madre, no solo de la escultura y de la pintura, sino de la integridad del ámbito espiritual, en todos los pueblos), la pluralidad es patente. De ellos, deberá citarse el "dórico-romano", también llamado "toscano", en el cual Roma pone el proyecto (con su planta cuadrada) y los artesanos griegos lo suyo, lo que hace que la severidad del dórico heleno no se pierda del todo, pese a los agregados. ¡Y cómo no habían de existir! El edificio es recto y no ligeramente curvo como el griego, aunque la verdad es que esta argucia estética no la descubrió el ojo occidental hasta que Penrose la vio, en el siglo XIX. Pero además, el plinto, llamado "basa etrusca", es cuadrado, naturalmente, como corresponde a una obra romana (y, claro, etrusca).

El "jónico-romano", menos armonioso que el anterior pero de mayor suntuosidad o, en otros términos, más atenido a la presencia de las singularidades dentro de la masa arquitectónica, que el propio jónico griego.

El "corintio-romano", el que gana el rango de predilecto. En Grecia se formó el estilo "corintio" en época ya bien avanzada de su transformación social y, por lo mismo, resulta coincidente con lo "sobrado" del mundo romano.

Todavía puede señalarse un cuarto estilo, el llamado "orden compuesto", el que debería denominarse más bien "el desorden compuesto", debido a su profusión decorativa.

La síntesis, para el analista imparcial, no es peyorativa sino en un solo sentido. En la arquitectura, sobre su propia planta Roma toma las formas griegas tradicionales y hace adiciones decorativas de conformidad con el gusto por la pompa y por la magnificencia personal, como corresponde a una sociedad de guerreros. Unicamente, como ello no está en la forja de una sociedad histórica de constancias individuales, sino de una esclavista desorganizada, de peso específico agrícola, estas condiciones, en lugar de ser "internas", o sea, productos de una asimilación de la propia entidad social, resultan tan desequilibradas como lo es la aventura de la sociedad que les sirve de inescapable modelo.

Pero hay todavía otro aspecto para el enfoque de quienes gustan transitar por buen camino en estos achaques del arte. La arquitectura griega, en sus orígenes, fue una plasmación de la ideología de ese pueblo (la mitología) y por lo mismo sus formas surgen, natural y profundísimamente, de las formas mismas de la vida, según la específica estructura social acuñada para el tránsito histórico, y por consecuencia fue siempre una actividad del Estado. La arquitectura greco-romana, en cambio, no es obra estatal. Modestísimamente es una función que se han tomado para sí los ricos grequizados más ostentosos de Roma, que son quienes pagan los templos.

La misma estructura social exigía edificios de mayor dimensión que los griegos: los tribunales de justicia, los templos, los acueductos, las columnas, los arcos conmemorativos. Aparecieron los espacios abiertos ante las grandes edificaciones, para su acceso y visibilidad. Se sistematizaron

el arco y la bóveda, ya conocidos por Grecia, pero que poco empleó. Los acueductos permitieron los interminables arcadas, para sustentar las cañerías de plomo, desde las cabeceras de las corrientes de agua, en lo alto de las montañas, hasta las fuentes públicas. Estas gigantes obras erigidas en Italia y en numerosas provincias del descomunal imperio, han sido criticadas y admiradas al par. Para no pocos son signos de un extraordinario esplendor, como si se tratara de “dinosaurios” de la ingeniería civil; para otros, son esperpentos —toscos e irracionales— desde el punto de vista, precisamente, de la ingeniería civil. Lo cierto es que algunas de estas construcciones son realmente imponentes. Pero acaso ninguna tan impresionante como el acueducto de 49 kilómetros que, al pasar por el Gard, hacia Nimes, forma el sensacional puente de tres plantas, con un juego de arcadas por planta, de mayor a menor, cuyo conjunto es de majestad innegable (año 19 antes de Cristo).

“El Coliseo”, de Roma, es una de las más armoniosas estructuras de la arquitectura romana (años 70-82 de nuestra era) por su hermoso equilibrio pero, como siempre tiene lugar en esta plástica, al orden toscano se agregan el jónico y el corintio, sin mucha severa unidad. Las rítmicas arcadas de la fachada circular se distribuyen paralelamente unas encima de otras, en las tres primeras plantas; la cuarta es un entablamento decorado de pilastras corintias que enmarcan los ventanales rectangulares, no muy airoso por cierto.

El “Arco de Tito” (año 81 de nuestra era), en Roma, de estructura romana y decoración helenística. La “Columna Trajana” (años 113-114), en Roma, revestida por un relieve en contorno, en toda su altura, que tiene todas las trazas de ser un tomo de historia gráfica (dominación de Dacia por el imperio), en 155 recuadros y 2.500 figuras. El “Arco de Trajano” (año 115), en Benevento, de estructura romana, capiteles corintios y relieves de inspiración oriental, en “mezcolanza acordada”, como conviene a toda obra romana, social o de arte. El “Panteón” (115-127), de Roma, atribuido al arquitecto Apolodoro de Damasco (época de los emperadores Trajano y Adriano), hoy iglesia católica, descuella por su gran bóveda, cubierta, como todo el edificio, por delgadas láminas de mármol, y por su amplia cúpula, en ladrillos y mortero. Los pilares del pórtico, la escalinata y el portal fueron contruidos según los modelos griegos de la época, aunque a escala mucho mayor. El exterior es hermoso y severo; en el interior predominan los cuadrados y rectángulos, muy al gusto romano, pero su conjunto es una agregación de arquitecturas oriental y clásica griega. La “Columna Aureliana”, de Roma (año 180), es una especie de “réplica” de la Columna Trajana. Sus esculturas tienen mucho de intencionalismo pedestre, como para que no quepa duda del placer por el “anecdótico” —del retrato y lo heroico— a que aquel arte llegó. Este efectismo o aparato grandilocuente, por el corte de los discursos ante los tribunales de justicia, no deja de producir ejemplos hermosos, no solo en Roma sino en otras latitudes de su amplitud imperial. Uno de ellos, el denominado “Gran Muro”, del siglo I, en Orange. Acaso por tratarse de la parte posterior del teatro (la destinada a los camerinos de los actores), la sencillez extrema, casi de fortaleza, le permite lucir la escalofriante imponentia del trazo arquitectónico.

La "Basílica de Constantino" (306-337), de Roma, notable por las innovaciones de su planta y aplicaciones arquitectónicas es, junto con otras de su especie, antecedente de la arquitectura cristiana o, mejor dicho, una de las primeras apariciones del influjo cristiano en el ámbito de la plástica y, por ende, de la cobertura social. El "Arco de Jano Cuadrifronte" (312-337), de Roma, cuya pesadez no consigue aligerarse en las masas sordas, con la argucia de los vanos, es ya el colmo del paso del dios de dos caras al tradicional *cuadrado* del alma de la sociedad romana, algo así como el canto de cisne del gran simbolismo geométrico de ese pueblo.

Uno de los monumentos más importantes de principios del siglo IV es sin duda el "Arco de Constantino", de Roma, por la tendencia a la absorción de la escultura por la masa arquitectónica, sin atención especial al resobado *realismo* a la medida de la ficción óptica, lo que denota claramente la inminencia de nuevos tiempos plásticos y, claro, de formas sociales que sustentan ese fenómeno. A excepción de los agregados procedentes de otros monumentos, el predominio en este del estilo oriental en la ornamentación escultórica, subsumida en el muro, nos habla del advenimiento de una grande y opuesta sociedad, alejada por completo del alboroto sociológico romano.

* * *

Con buen juicio pueden señalarse por lo menos tres vertientes matrices en la escultura romana. Desde luego, la menos impura, de inspiración arcaica, posiblemente de colindancia etrusca, de la que ya hemos citado anteriormente algunos ejemplos. La de sedimentaciones del Asia Menor. Y aquella que pudiéramos calificar de acusada dependencia ática. Mas, de estas tres corrientes aluviales, de asimilación romana de los pueblos vencidos, el influjo helenístico resulta ser el fundamental.

No obstante, desde muy pronto, desde el siglo V antes de Cristo, seguramente por el camino de la migración plástica griega detenida en las formas etruscas y, de hecho, de la difusión de las asirias, el arte romano presenta ya esbozos de su heterogeneidad artística. La pieza que revela esta conjunción es nada menos que "La Loba Romana", cuya esencialidad no logra disipar el despunte del comúnmente llamado "verismo", que no es otra cosa que el resultado de las mediciones del ojo desnudo (tan diferente, hay que decirlo, a la medición *interior* de los objetos). Dígase lo que se quiera, el animal es *una loba*, y no *la loba*, *in genere*. La escultura es hermosa en cuanto a equilibrio de masas, y es esta una cualidad semi-primitiva dentro de la solución general del modelado. En el siglo XVI, el escultor Guillermo della Porta se permitió adherirle dos muñequillos (Rómulo y Remo) pendientes de la ubre del símbolo, y el golpe de proporciones desniveló bastante la obra. Pero esto, en fin de cuentas, es episódico. Lo importante sería poner frente a frente "La Loba" y el "Marte Etrusco", por ejemplo, para sentirse sobrecogido de tan esencial diferencia, en menos de un siglo y en espacio tan breve como el de las dos riberas del Tíber.

Sin embargo —y no obstante los "adornillos" asirios que más bien deslucen que exaltan la mole— "La Loba Romana" podría servir de punto

de comparación con la plástica escultórica con la cual Roma irrumpe, de lleno, en los dominios del arte. De “entrada” de este banquete deben citarse el “Busto de Anciano Oferente”, del Museo Vaticano, y el “Retrato Ancestral Romano”, del Museo Capitolino, de Roma. Los habituales tratadistas y críticos de arte suelen aplaudir estas formas por cuanto consideran que hay en ellas un “avance o progreso”, en tanto que expresiones de la normación estética (o juicio sobre la belleza) que heredamos del Renacimiento. Más tímidos, a nosotros solo nos compete observar el parentesco que ellas comportan, en su esencia y su forma, con el molde social y, desde luego, con el tipo de creador que las hizo posibles.

En este orden de ideas, por ello, no resulta correcto asentar que el arte griego ingresó al cuerpo social de Roma, sin especificar de cuál arte se trata, porque perdemos la relación de turbulencia que cubre a toda la humanidad en el tiempo en que tal hecho acaece, sin intervención de fronteras. Lo que perturba a la argamasa de la arquitectura social en la entraña romana, es lo mismo que estremece al mundo helenístico. Y he aquí que solo con una visión de tal magnitud sobre el avatar sociológico de aquella etapa del hombre, es posible entender a derechas la “coincidencia”, en el territorio del arte, del gran efectismo, vaya de ejemplo, entre Pérgamo y Roma. El “Hércules Farnecio”, los “Dióscuros”, la “Ariadna Durmiente”, del Museo Vaticano, reproducen el vigor muscular y la amplitud de la vida, según la mensuración individual de los fenómenos del universo, ni más ni menos que el “Galo Moribundo”, de Pérgamo, o el “Laoconte” y “El Toro Farnecio”, de Rodas.

Pero Roma es muy “fría” de temperatura plástica para llegar al derrumbe de estas expresiones de Pérgamo y Rodas, derretidas a punta de calidez social. El corte griego y, dentro de este, el de todos los pueblos vencidos que puede fundir en su retorta plástica, le dan a Roma las bases para un arte *sui generis*, de constancias civiles. Y es así como el “retratismo”, los mantos de pliegues oblicuos, la majestad y sobra de elementos en la composición, se convierten en el estilo característico romano, a partir de cierto momento de su trasiego histórico. Dentro de esta plástica tan específica, de la que creemos ver surgir el *cuadrado* de los torsos, acaso obsedidos por la figuración geométrica representativa de esa sociedad, hay obras, si no propias, hermosas de factura (tendientes, como es obvio, a la fastuosidad). Dentro de estas descuellan: la estatua de “Augusto de Prima Porta” (probablemente del año 17 antes de Cristo), del Museo Vaticano; el “Augusto de Vía Labicana” (acaso alrededor del año 13 antes de Cristo), del Museo de las Termas, de Roma, con mayor alarde de los pliegues oblicuos de las telas, en tres cortinajes, en contraste, incluso, con la faz reflexiva.

En la composición en relieve persisten presencias arcaicas, como la severidad de los conjuntos en fila, el monorritmo de los pliegues de las ropas y el paso acompasado de las figuras. La crítica suele cerrar un ojo a estas constancias, para exaltar con el que deja abierto los aspectos de proyección óptica que ya campean en estas obras. La verdad es que en ellas se hace patente un choque de estilo, una heterogeneidad de maneras. Como ejemplos de esta ambivalencia plástica o ausencia de unidad deben

citarse los “Frisos del Ara Pacis Augusta” (año 9 antes de Cristo), hoy en el Museo de Oficios, de Florencia, y el de “La Suovetaurilia” (o sacrificio del cerdo, la oveja y el toro), del Museo del Louvre.

La individualidad de la representación aparece ya en su apogeo en el siglo II de nuestra era. En la estatua de una “Vestal Máxima”, del Museo Nacional Romano, la severidad plástica todavía pretende aludir a una condición genérica (la austeridad de las vestales) y la salida al mundo visual, y por lo mismo a la atmósfera física, no es aún tan completa. Empero, en el busto romano que se conoce con el nombre de “Julia”, del Museo Capitolino, de Roma, aquello que en los medios de afirmación de lo personal y aislado —en economía, en la estructura estatal, en la filosofía, en la vida social, etc. se denomina “realismo”, campea a sus anchas. Hasta en el tratamiento de la cabeza, con la cimera decoración de rizos en alta cúpula, se siente en este magnífico testimonio algo así como la venia al peinado de moda y, por lo mismo, cierta cosa como un trascender “periódico” y, desde luego, social.

Ese “anecdótico” se presenta igualmente en la “Cabeza de Adolescente” (año 150), del Museo Antiguo, de Berlín, obra de un taller asiático romano. Plásticamente es una bella obra, pero fácil es traslucir que aquello que a la crítica le parece “impresionante” y motivo de loa, es la traducción plástica de los sentimientos individuales o íntimos del ser, en este caso su “expresión de odio y rencor”. Y no es inútil llamar la atención sobre ello, pues allí suele verse la culminación del arte, inapelablemente, tal como si aquel que no responde a estos determinantes, que no es poco, no lo fuera.

Del mismo “patrón estético” es el bellísimo “Antinoo” (entre los años 116 y 138), del Museo Nacional, de Nápoles, que tiene todas las trazas de ser una imitación del “Doríforo”, de Policeto y, en todo caso, como este, una domesticada versión del dios Apolo. Dentro de esta lista testimonial no podía faltar la extraordinaria estatua ecuestre de Marco Aurelio (161-180), en la Plaza de Campidoglio, de Roma, fundida en su integridad dentro del mundo de lo transitorio, en que la plástica hace el recorrido a la inversa en la emoción religiosa: no de los dioses a la tierra, sino de esta a la deificación del hombre. Este “secuestro” del mito, por una sociedad basada en el “culto a la personalidad”, en la exaltación y glorificación del héroe, se convirtió en prototipo de la estatuaria pública, en todas las plazas del mundo.

De la misma época del “Marco Aurelio Ecuestre” es el relieve (“Marco Aurelio en el Acto del Sacrificio”, del Museo Capitolino (Palacio de los Conservadores), de Roma, obra en la cual el concepto plástico está situado dentro del espacio visual, como puede apreciarse en los diferentes planos del modelado.

Empero, no se estanca el arte, como no se estanca la materia social que le da forma, lo envuelve, encierra y “fisionomiza”, y deja en él impreso el “genes” de su ser sociológico, dicho sea sin alusión a ningún parentesco, definitivamente imposible, entre el hecho biológico y el social; dicho sea, sencillamente, como la manera enfática de expresar un fenómeno.

Ya entre los Severos y Diocleciano la plástica se intranquiliza, la composición se complica con el exceso formal, y el modelado no deja campo a un solo milímetro de serenidad o reposo. Comparar, por ejemplo, las estelas del sarcófago de Cornelio Estacio, del Museo del Louvre (la madre que amamanta al hijo, y el hombre pensativo), con la turbulencia plástica del "Sarcófago Ludovisi", del Museo Nacional Romano, de Roma, es asistir a este proceso de interno desequilibrio. Pero es que en el mundo romano no ocurría cosa diferente. Constantino; la invasión de las Galias; la proclamación de propio emperador por los Anglos; la invasión de Italia por estos; el saqueo de Roma por el godo Alarico, y, en 476, un nuevo "rey de Italia", el bárbaro Odoacro, son puntuaciones de las soterradas fuerzas que movían hacia la disolución a esa sociedad, más que suficientes para que ni la plástica, ni ninguna otra expresión de la superestructura, se hubiese quedado impasible. Como se sabe, todo acabó porque del esclavismo la sociedad se mudó a la economía de los siervos del campo, por las vías que los historiadores de la anécdota nos han contado al dedillo.

Y de súbito, en la época en que Roma moría, surge en Bizancio un arte completamente antagónico al de la ficción visual y de la atmósfera física, y domina majestuosamente todo el mundo europeo hasta el siglo XII, con la llegada del gótico, puerta de entrada a un nuevo ciclo de la atmósfera física, en el incesante camino de las afirmaciones y las negaciones, que como para una "teoría del inconveniente" rigen todo el ámbito de lo creado. Se le conoce, este arte de Bizancio, porque los tratadistas, críticos, estetas y público de la "civilización de occidente", dicen que "ya para la época del emperador Teodosio I, hacia fines del siglo IV después de Cristo, la escultura (y la pintura, desde luego) es tosca, ruda, de técnica deficiente, como expresión de un típico larvarismo artístico". Pero ello no es cierto. El ciclo bizantino, que se instaura con la oficialización del cristianismo, y su continuación en el feudalismo europeo, que va desde la aparición del imperio de Carlo Magno hasta el siglo XII, no expresa en absoluto una "ignorancia artística", sino que se trata, sencillamente, de *otra cultura plástica*: aquella correspondiente a la dominación del dogma. El concepto religioso imprime su sello al arte, y establece un convencionalismo plástico, con el mismo derecho con que la sociedad anterior (y la posterior) estableció el suyo.

* * *

Frecuentemente se olvida —o se cita episódicamente— que la cultura estuvo en manos del pueblo, por doquier, cuando su ejecución era una labor denigrante. Hijos del trabajo manual, esclavos o libertos, fueron los hacedores de arte en el Egipto antiguo, en la Grecia arcaica (incluso hasta Fidias), lo mismo que los "escribanos". Roma no hacía excepción a esta norma social. Sin duda que en buena parte por su clase social culta penetraron al mundo romano las ideas filosóficas y políticas de los griegos, pero fue a través de los artesanos constructores del universo helenístico que pudo incorporarse el arte de la Grecia agonizante (bastante desembozado en su plasma individualizador) en la cuadrada concepción plástica de Roma.

Hubo un momento en Roma en que se hizo de buen tono aparecer ilustrado, a la usanza de la Atenas decadente y el ámbito alejandrino. El ocio de las clases altas dio campo a estas preferencias. Cuando la gente pudiente no estaba en el ejército —en alguna campaña— o al frente del gobierno en una provincia, el tiempo sobrante, que no era poco, se empleaba no solo en el ejercicio de conspirar, sino en los “lujos” intelectuales. En los monstruosos banquetes, que duraban desde el medio día hasta la media noche, y en los que se comía sin parar mediante el expediente del “vomitorium”, solían plantearse temas literarios y filosóficos. No era extraño que mientras los altos personajes engullían las viandas, un esclavo ilustrado leyese el nuevo libro o recitase alguna poesía antigua. Nerón mismo fue uno de estos poderosos romanos imbuídos de intelectualismo, y la peor crueldad de que se le acusó en ciertos medios “guerrerristas” fue la de haber obligado a participar en el teatro a ciudadanos eminentes y respetables, con el maquillaje acostumbrado por los actores. Y tanto como él, todo romano culto fue un amante, y un practicante, de la poesía, con la única diferencia de que gustaba recitar en privado, y no en público, sus producciones poéticas. Se practicaba la crítica de arte, con buen conocimiento de la materia, y se tenía predilección por la pintura.

En el siglo I, cuando llega a su esplendor la lengua latina, los medios de transcripción del pensamiento escrito eran las planchas cubiertas de cera (las *tabulas*) y el papel de papiro egipcio. Para escribir sobre las *tabulas* se empleaba un punzón de hierro (el *stilus*) y sobre el papel de papiro plumas de caña que se mojaban, “muy a la moderna”, en tinta. Cada “página” de papiro era una tira de tres metros de larga por veinticinco centímetros de ancha, rematada en sus extremos por palos redondos. A decir verdad, aquello era más de una página, porque se escribía en columnas verticales, de izquierda a derecha. El método era muy incómodo, ya que cuando se leía, el texto quedaba enrollado al revés y era necesario volver a enrollarlo para una nueva lectura. Un rollo era un “volumen”, así que una obra requería numerosos “volúmenes”. No se usaba la numeración; las citas eran generalmente de memoria (y por tanto imprecisas) por la dificultad de consulta. Para las copias, que hasta cien esclavos cumplían, se leía en voz alta el original, lo que ocasionaba no escasos errores por la audición defectuosa. No pocos autores acostumbraban leer ellos mismos sus obras, ante invitados. Y fue en estos “vehículos”, en estos atados de *tabulas* amarrados con hilos; en estos rollos de papiro, horrendamente estorbosos, que Roma legó a los siglos futuros mucho de lo que hoy está incorporado a nuestras costumbres y usos, en un trabajo arduo de autor y escribano, de intelectual y de esclavo, que en mucho representa lo que ahora denominamos “convivencia pacífica” de clases sociales. Como lo dice Alfred Duggan, a quien hemos seguido paso a paso en estas referencias (al menos en el aspecto informativo de ellas) “todo el occidente usa todavía el alfabeto romano, la semana de siete días que llegó a ser una estimación del tiempo al final del imperio, los meses romanos, el año romano con un día extra en los años bisiestos y que fue introducido por Julio César. “Congreso”, “Senado”, “Presidente”, son palabras de origen latino y nuestra teoría política se basa en especulaciones romanas. El camino para cualquier estación, la escuela de gobierno, el derecho de legar

el dinero a cualquier heredero que uno escoja, son parte de nuestra herencia romana. En realidad, es una gran cosa que en otro tiempo haya habido un imperio romano, y también lo es que no exista ya”.

* * *

Es esta disponibilidad de la *inteligencia* romana lo que explica que en aquel medio se desarrolle uno de los mercados de arte de mayor intensidad de la época. Una alta estima adquiere en Roma la pintura de tabla que venía desde el siglo IV de la Grecia anterior a Cristo. El precio de los cuadros era fijado por los edictos del emperador en las listas del mercado. Refiriéndose a la pintura dice Plinio: “Lo maravilloso de este arte es que a los varones nobles los hace más nobles”. Y el mismo autor afirma que por una pintura se daban grandes sumas en talentos. Para ponderar la estimación que se tenía por el arte, Cicerón nos cuenta sobre los precios exorbitantes que alcanzaban en Roma las estatuas y pinturas. No quiere esto decir que el arte hubiese sido ejercido por sus creadores “*lucri causa*”, ni que los poseedores de obras, hasta donde se nos alcanza, se entregasen rabiosamente a la especulación (de lo que se ha acusado al mundo actual), pero sí que el ambiente romano llegó a ser un poderoso medio de estímulo de la plástica, aunque solo fuese por la docencia que la Grecia vencida ejerció sobre su vencedor.

En Grecia misma el mercado de arte fue muy notable cuando dejó de ser estatal y dedicado a los dioses y, entre los más antiguos, se sabe que los fenicios eran activos mercaderes de arte. Pero es de Roma que tenemos las referencias más claras sobre la introducción oficial del arte como mercancía en los controles de precios. Se conocen numerosos edictos de emperadores con listas en que el precio de los cuadros figura al lado del de los conejos y las verduras del mercado de Roma. ¿Y cuál era ese precio del arte en aquel famoso Estado intervencionista? Daremos algunos ejemplos, para nostalgia de remilgosos, que no desean que la crítica toque estos aspectos en que el arte pierde su “*suspirante espiritualidad*”. El emperador Tiberio, para comenzar por lo alto, pagó por la *Fábula de Archigalo*, de Parrasio, sesenta sextercios; Agripa dio a los zizicenos tres mil sextercios por dos cuadros de Ajax y Venus; Hortencio, el orador, émulo de Cicerón, pagó por una tabla de Eufránor ciento cuarenta y cuatro sextercios. Timomaco vendió una pintura que representaba a Ajax y Medea por ochenta talentos. Plinio dice que una pintura se estimaba, por su precio, tanto como valía una ciudad, lo cual no era hipérbole, pues el rey Demetrio, el macedonio, por no destruir la tabla de Protógenes, “*El Jaliso*”, la que quería para sí, tanto como cuidar de la vida del pintor, se abstuvo de incendiar la ciudad sitiada de Rodas, cuando marchaba al dominio de Atenas. Se dice que enterado del costo histórico de la tabla de Protógenes, Apeles exclamó al contemplarla: “Aún no tiene el precio que merece, porque no está colocada en el cielo”.

* * *

Conclusión—A riesgo de aparecer recalcitrante, pero en beneficio de una didáctica de primeras letras que estimamos de tenaz necesidad en

nuestro medio artístico, recapitulamos lo siguiente: A través de toda su historia, y en ciertos momentos en forma por demás aguda, la sociedad romana presenta la visión de una estructura bastante abierta en la relación mutua entre las clases que la componen. Quien se asome con ojos despiertos a esta “dispersión”, comprenderá la imposibilidad ingénita en que se hallaba aquel cuerpo sociológico, aquella criatura social, para controlar la gigantesca orbitación que se crea con sus solas conquistas guerreras. En la célula misma de este organismo debe buscarse la explicación de sus aquiescencias en el régimen de las provincias, su aparente liberalidad y la gama de políticas, a veces hasta contradictorias, que históricamente está obligada a suministrar a estas, de conformidad con tratados, convenios y pactos. En el orden interno romano, esta debilidad “de entraña” se expresa en las liberalidades que este organismo se ve impedido a conceder, periódicamente, a clases y capas, y en la gran proliferación de libertos a que llegó. Las venias espectaculares a la clase plebeya no bien transcurrido el primer siglo de la República, y la carta de ciudadanía que Apio Claudio, en 312 antes de Cristo, cede a los jornaleros sin tierra, son ejemplos rutilantes de la “anemia sociológica” de este monstruo imposible de tres cabezas: la de su pesadez agrícola; la de su afán guerrerrista y conquistador, y la de su imperfecto tejido social.

En el siglo I de nuestra era, la anarquía de clases en Roma era total, y en no pocas de sus capas los tramos de la escala social se habían invertido. Y como si ello fuera poco, los romanos eran ya una minoría.

Estas “hechuras” sociales tienen su resonancia en el arte, como que este no constituye cuerpo distinto de aquel de la “biología social” (llamémosla así, por comodidad de expresión). Por tal causa, y no por otra diferente, es irrefragable que el arte romano es un arte plurisocial, en el que se reproduce en cierto orden acomodaticio el macrocosmos (y el microcosmos) plástico de las diferentes provincias y, desde luego, la carencia de una unidad sociológica, históricamente capaz de producir un arte propio. Y una tal conclusión, por añadidura, parece ser la única fecunda para enfocar el arte del pasado, el arte de hoy, y el arte del futuro.

BIBLIOGRAFIA DE FACIL CONSULTA: *Historia universal*, dirigida por Walter Goetz, Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1962 (tomo II) — *Los romanos*, Alfred Duggan, Culturas clásicas del mundo, Editorial Joaquín Mortiz, S. A., México, 1964. — *Tratado de la pintura*, Antonio Palomino — *Tratado de estética*, Luis Vidales — *La civilización de los pueblos*, dirigida por Maxim Petit — *Historia del arte*, José Pijoan — *Mil obras maestras del arte universal*, Publicaciones del Instituto Gallach de Librería y Ediciones, Barcelona (tomo I).